Repensar los estudios ibéricos desde la periferia
editado por José Colmeiro y Alfredo Martínez-Expósito

Reyes de la gasolinera
La rumba vallecana y el cuerpo biorrumbero de la Transición

Ramón López Castellano
(University of Deakin, Victoria, Australia)

Abstract The purpose of this essay is to open an academic discussion on a marginal but highly popular cultural phenomenon during the Spanish Transition to democracy: the *rumba vallecana* music subgenre. This study contextualises *rumba vallecana* in its historical and sociocultural territory and argues how and why the subgenre and its creators enjoyed a privileged, albeit paradoxical, position in order to challenge normalised identity and social constructions under the so-called 'sociological Francoism'. The paper concludes that *rumba vallecana* was an essential cultural discourse embedded in the social identity changes that took place in Spain during the 1970s and 1980s.

Keywords Rumba vallecana. Quinqui. Nacionalflamenquismo. Spanish Transition.

1 Introducción

A medida que avanzaba la década de los setenta, los expositores de casetes en las gasolineras españolas se vieron inundados por una serie de carátulas que retrataban a unos personajes de una estética entre amenazante e histriónica y, si atendemos a los millones de copias vendidas, tremendamente seductora. Estos personajes estaban pergeñando una banda sonora de la Transición que poco tenía que ver con la que se quería oficial y que, partiendo de unos posicionamientos musicales a contrapelo, fabulaban un orgullo identitario personalísimo. Era la rumba vallecana que desde los 'loros' de los utilitarios y los billares de los barrios marginales se propagó hacia todo el territorio nacional. Estos 'reyes de la gasolinera' iban a contribuir con su música de forma significativa a la defenestración del franquismo sociológico mediante la creación de una ética y una estética de la marginalidad inéditas hasta el momento. El presente escrito introductorio propone un acercamiento a las condiciones socio-culturales e histórico-discursivas que propiciaron la aparición de la rumba vallecana,

Biblioteca di *Rassegna iberistica* 13 e-ISSN 2610-9360 | ISSN 2610-8844
DOI 10.30687/978-88-6969-302-1/008
ISBN [ebook] 978-88-6969-302-1 | ISBN [print] 978-88-6969-303-8

al tiempo que ofrece un somero análisis de la relevancia de ciertos fenómenos socioculturales marginales para una comprensión más plural de la transición española.

2 Las sombras de la Transición: del Seat 600 al 124

Las raíces de la Transición española tienen como humus socioeconómico el fenómeno del *desarrollismo*, aproximadamente del 1960 al 1973. Son años de grandes trasformaciones en los que España busca la entrada en la nueva órbita económica mundial, como ha señalado De Riquer: «Spain went from being a backward agrarian country on the periphery of international capitalism, to one which could be considered fully industrialized […] integrated into the global economic system» (De Riquer 1995, 259).

Estos años de enorme crecimiento económico y recelosas aperturas políticas trajeron, de la mano de nuevas generaciones de españoles nacidos tras la Guerra Civil y de los millones de turistas que llegaban al país, una serie de mudanzas tanto en la identidad individual como en las costumbres y el tejido social. Como mantiene Longhurst (2000, 20), el desarrollismo fue tanto una actitud mental como un acontecer económico. El humilde Seat 600, del que se produjeron en Barcelona casi 800.000 unidades del 1957 al 1973, se convirtió en símbolo y vehículo del progreso de la sociedad española y el advenimiento de una incipiente clase media que, con trabajo y esfuerzo, anhelaba conducir su pequeño utilitario hacia las doradas costas de una sociedad mesocrática, adocenada y satisfecha con los «25 años de Paz» que los propagandistas del régimen vendían. La Transición española, al menos desde un punto de vista sociológico, no sería comprensible sin estos cambios precedentes.

En 1976 el grupo folk de raíces *Jarcha* publica el mayor éxito musical del año, *Libertad sin ira*. El tema, incluido en el LP homónimo, se convertirá inmediatamente en la banda sonora del momento transicional. Independientemente de su omnipresente utilización partidista en los medios y su uso electoral, la canción reflejaba y apuntalaba un discurso sobre el cambio democrático que devendría ortodoxo y que predicaba los valores de amnesia y amnistía sociopolítica con la vista puesta en un futuro común, próspero y pacífico. La década siguiente culminará un cambio radical en la forma en que la sociedad española se entendía y se conducía, lo cual explica la posterior afirmación de Rosa Montero: «In twenty years we have experienced in concentrated form what for other nations has been a century of social change» (1995, 315).

En los discursos historiográficos de la Transición encontramos cierta disonancia en lo que concierne a actores y escenarios del cambio, pero se da una aquiescencia general en el hecho de que el país da un salto cualitativo en lo que atañe a la identidad social e individual. Estos relatos están, con

todo, plagados de tensiones y carencias. Una de estas carencias atañe a la comprensión del franquismo sociológico,[1] su metamorfosis durante las décadas mencionadas, y la entidad biopolítica de tal proceso.[2] La narración consuetudinaria de la Transición ha denotado normalmente una cierta visión positivista de un proceso socio-histórico que culmina en el triunfo de una clase media liberal así como del capitalismo y la democracia.[3] Esta narración se suele apoyar en la contribución de algunas figuras políticas e intelectuales únicas, así como en la aparición de unas minorías pensantes y subversivas, normalmente vinculadas a círculos acomodados, intelectuales y/o bohemios. En términos musicales, los conjuntos de 'la década prodigiosa' del pop español (los años sesenta), los cantautores y, posteriormente, los grupos de la Movida aportan la banda sonora a esta narración ya tradicional que, sin embargo, comúnmente olvida a una parte sustancial de la masa social que contribuyó al 'milagro español' de enterrar el franquismo sociológico. La parte, si se quiere, menos milagrosa, una parte que canta a la libertad con ira: el (sub)proletariado suburbial que aparece cercando las grandes ciudades y una de sus mayores expresiones culturales, la rumba vallecana o flamenca. Esta música fabula y construye identidades 'a la contra' y mitifica las éticas y las estéticas de una generación marginada que, antes que trabajar a destajo para comprar el Seat 600, prefiere sustraer un 124, el coche de la Transición que, más que reflejar con su mayor potencia y agresividad el avance del desarrollismo hacia el pleno desarrollo socioeconómico, simboliza la cara oculta de este progreso. De hecho, el 124 se va a convertir en el coche robado por antonomasia y cronotopo privilegiado del «devenir quinqui» (Labrador Méndez 2017) como así atestiguan innumerables filmes de la época y no pocas canciones de la rumba vallecana.[4] Este subgénero musical, entre los

1 La noción de 'franquismo sociológico', teorizada entre otros por Amando de Miguel o Manuel Vázquez Montalbán, como modelo social instaurado en las últimas dos décadas de la dictadura y que en cierta forma sobrevive al régimen, es resumida por José Luis Aranguren con la frase «el franquismo, de ser originalmente un sistema político, se convirtió en forma de vida de los españoles» (214).

2 Entendemos por biopolítica, de acuerdo con Foucault (2009), el conjunto de procedimientos discursivos e institucionales mediante los cuales un régimen político/simbólico se inscribe en los cuerpos (las identidades) de los individuos bajo su poder.

3 En los últimos años se han dado varios intentos por contestar tal narración 'hegemónica' del proceso transicional. Entre ellos cabe destacar el colectivo de autores agrupados bajo el término de CT o Cultura de la Transición, acuñado por Guillem Martínez en el 2011 (Martínez 2012).

4 German Labrador Méndez (2017) utiliza la noción «devenir quinqui» para referirse a la tendencia social e identitaria hacia éticas y comportamientos 'quinquis' del (sub)proletariado español en la Transición.

de mayor popularidad en los últimos cuarenta años en España,[5] ha pasado desapercibido para la crítica, incluso en los estudios sobre el fenómeno quinqui aparecidos en la última década y citados en este trabajo.

3 Desencantados versus quinquis

Posiblemente 'el desencanto' sea la sombra más reconocida en el relato transicional, un fenómeno social al que el docudrama homónimo de Jaime Chávarri sobre la familia del difunto poeta Leopoldo Panero dio carta de naturaleza tras su polémico estreno en 1976. Se entiende como un estado de ánimo colectivo que resulta, de un lado, de la constatación de que la Transición es una cuestión procedimental que maquilla el statu quo legado de la dictadura (Roca 1999, 110) y, de otro, de la propia muerte del dictador, la cual supone el final de la utopía revolucionaria/rupturista que se había forjado en su contra (Vilarós 1994, 227). La crisis del petróleo de 1973 frenó el sueño del desarrollismo con un largo periodo de depresión económica, alta inflación y tasas de desempleo desorbitadas, añadiendo una urgencia práctica y real al sentimiento desencantado de una generación que veía cómo el paraíso prometido del 'milagro español' se cerraba ante ellos y que comprendía que la utopía post-dictatorial siempre había sido una entelequia. La noción del desencanto se ha convertido en «el calificativo que caracteriza a todo un momento histórico» (Vilarós 1998, 47) y se ha utilizado para explicar algunos aspectos socio-culturales de la sociedad española transicional, entre ellos, el fenómeno de la Movida. El rechazo de las grandes narrativas de la dictadura y de la Transición, sin embargo, tuvo muchos rostros y, aunque las formas parecieran similares (desafección por las instituciones, descreimiento, hedonismo, etc.), el fondo era vastamente heterodoxo. En parte debido al éxito de la noción de desencanto se ha dado en las narraciones sobre la juventud transicional una tendencia a visibilizar ciertas formas de expresión sociocultural del periodo (fundamentalmente la Movida), obviando otras que fueron cardinales en el desarrollo social. De hecho, la defenestración del régimen indujo a algunos al desencanto, supuestamente encantados anteriormente, ya que la noción de desencanto implica una reacción ante un supuesto 'encanto' previo, o dicho de otro modo, la creencia previa en grandes narrativas emancipatorias. A principios de los años setenta, dentro del país, los 'encantados' eran fundamentalmente jóvenes que no habían sufrido la guerra ni la más cruda posguerra y que pueden ser incluidos en tres categorías fluidas e interconectadas. La primera, los niños del desarrollismo educados en la esperanza de un

5 Solamente Los Chichos han vendido más de 22 millones de copias en España (`https://goo.gl/Uave7w`, 2018-12-18).

continuado milagro económico dentro de un vago marco de progresivas libertades. En segundo lugar, jóvenes que, ligados al mundo estudiantil o/y obrero, mantenían una vocación política en sentido pleno y que esperaban cambios radicales en la forma de gobierno. En tercer lugar encontraríamos una constelación 'contracultural' minoritaria (la llamada *gauche divine*, bohemios, cantautores y otras expresiones de la *intelligentsia* progresista y anarquista) instalada a menudo en una utopía 'underground' concentrada en futuros de ensueño postfranquista. Cuando el desencanto golpea con todo su furor (1977-1978), coincidiendo con los años más duros de la Transición tanto sociopolítica como económicamente, estos grupos sociales reaccionarán ante las circunstancias sumergiéndose en el hedonismo en ocasiones azaroso de la Movida, o bien posicionándose en las instituciones y el tejido social para afianzar su acceso a la clase media-acomodada. Ambos movimientos se dan como reacción a unas circunstancias que se entienden como adversas y a una renuncia a escribir un futuro previamente anhelado. Esta juventud desencantada pertenece, en su inmensa mayoría, a la clase media (a menudo acomodada) y a la clase trabajadora urbanita e instruida, y es la que se suele entender como la juventud de la Transición.

Frente al joven desencantado, se tiende a olvidar el significativo rol social que durante la transición adquiere el joven que podríamos llamar 'descampado'. Entre 1955 y 1975, seis millones de españoles emigraron del campo a la ciudad, en su gran mayoría a Madrid y Barcelona (De Riquer 1995, 263). El grueso de esta emigración estaba compuesto por clases trabajadoras del campo, atraídas por la promesa de trabajo en la industria o los servicios. El aluvión humano se asentó y creció de forma desordenada en la periferia urbana de los extrarradios, dando lugar a poblados chabolistas que carecían de los más mínimos servicios. La administración intentó paliar la situación con desarrollos urbanísticos de urgencia. Los servicios, sin embargo, no llegaban de forma adecuada y la mayoría de estos barrios terminaron siendo focos de marginalidad, especialmente vulnerables cuando la depresión económica los golpeó. Asimismo, muchos de los jóvenes que crecieron en Caño Roto, El Pozo del Tío Raimundo, el Puente de Vallecas, el Campo de la Bota, Otxarkoaga, etc., fueron 'descampados', es decir, sus raíces socioculturales y familiares (generalmente arraigadas al medio rural) les fueron arrebatadas. El campo había sido así sustituido por el descampado, cronotopo privilegiado del cine y la literatura social de la época, y lugar de reunión y ocio de una juventud (que ni estaba ni nunca había estado encantada con utopías). Es un espacio que, como escriben Alfeo y González, está constituido por «páramos urbanos, no-lugares transitados por personajes sin futuro» (2011, 1). El extrarradio físico es trasunto del extrarradio social, y el hábitat donde se libera la energía del joven quinqui.

La subcultura urbana quinqui, cuyo punto culminante coincide con el del desencanto, 1978-1979, es un fenómeno que desborda, con mucho,

la denotación estricta del quinqui tradicional para convertirse en una parte – tan desdeñada como integral – en la narrativa de esta época histórica (Whittaker 2017, 154). El quinqui original, quincallero o merchero ambulante, perteneciente a un grupo al margen de la sociedad, sin etnicidad ni folclore específicos propios, deja de ser identidad establecida para convertirse en un difuso horizonte identitario formado por una serie de tecnologías de expresión y afirmación de un yo marginal 'a la contra' donde se funden unas posiciones éticas y estéticas particulares. Germán Labrador Méndez califica al quinqui como uno de los tentáculos de la «hidra democrática», un monstruo civil que amenaza la sociedad biempensante y que está formada por una «alianza anti-productivista» de disidentes de la sociedad capitalista (Labrador Méndez 2017, 523). El devenir quinqui se sitúa en un campo de acción social al margen del desencanto de la clase media blanca y la 'progresía' intelectualizada. Y es en el metafórico descampado transicional, el suburbio periférico, en el no-espacio libre donde los edificios del franquismo sociológico nunca cimentaron, donde el peso de la tradición y la familia rural o gitana se difumina y donde corre el viento de la libertad individual exhalada con el último aliento del régimen, donde el quinqui florece con esplendor. El quinqui, que nunca ha estado encantado ni ha esperado nada, que no se involucra en política, que no conoce la palabra utopía, encuentra las puertas abiertas de su agujero y sale orgulloso para reclamar el cetro de su barrio.

La manifestación cultural del fenómeno quinqui más visible y estudiada es la del subgénero cinematográfico homónimo, que incluye una serie de películas polémicas y violentas de vocación cuasi documental y propósito social, que narraron las arrebatadas y hedonistas andanzas de quinquis generalmente reales y que gozaron de gran popularidad.[6] De acuerdo con Labrador Méndez, las «masculinidades exacerbadas» que el quinqui teatraliza en el cine constituyen una «subalternidad heroica» que, eventualmente supone «una profunda redefinición de la masculinidad como subjetividad en la transición» (2015, 39-40). La «quinqui star» se convirtió en figura mítica que «rezumaba erotismo, libertad, rebeldía e inconformismo» (Cuesta 2015, 25). Con todo, a pesar de la voluntad documental, el cine quinqui imponía un modo de expresión al joven no-desencantado desde el exterior. Directores como José Antonio de la Loma, Eloy de la Iglesia o Carlos Saura, cultos y de clase media, construían una visión estetizada del fenómeno que oscilaba entre el neorrealismo y la *blaxploitation*. En cualquier caso, el quinqui nunca tuvo control sobre su avatar cinematográfico. Será una manifestación cultural paralela, más

6 De la popularidad del género dan fe los millones de espectadores en salas de cine. Cabe destacar, por ejemplo, *Perros callejeros* de José Antonio De la Loma (1977): 1.813.732 espectadores; *Deprisa, deprisa* de Carlos Saura (1980): 1.049.029; *El pico* de Eloy De la Iglesia (1983): 996.032; entre otros filmes (Alfeo, González 2011, 8).

popular si cabe, la que venga a paliar esta deficiencia: la rumba vallecana constituirá la voz que pone la banda sonora a las películas quinquis y otorgará voz propia a una juventud marginada. Esta música partirá de un grupo étnico/social que, aun no siendo en puridad necesariamente quinqui, se confunde en ocasiones con este hasta el punto de la sinonimia: los gitanos. Es a través de la rumba vallecana/flamenca y su soplo de 'gitanidad' quincallera y anárquica que esta juventud 'al margen' creará y negociará su propia narrativa.

4 Gitanos/quinquis y la esquizofrenia nacionalflamenquista

En los estertores del régimen la comunidad gitana suburbial se hallaba en una posición idónea para construir la narrativa de la nueva juventud quinqui. Si bien gitano/quinqui designan diferentes realidades sociales, ambas comunidades han compartido tradicionalmente espacios, ocupaciones, costumbres e incluso lenguaje (los quinquis adoptaron parte del caló), todo lo cual ha conducido a cierto proceso de hibridación e identificación. En la representación del quinqui en el cine se da un alto grado de interseccionalidad. Los filmes «construyen al quinqui como un sujeto masculino pobre, hipersexualizado y de una raza inferior», es decir, gitano o 'agitanado' (Martín-Cabrera 2015, 118). Por ejemplo, las andanzas del peligroso y mediático delincuente Juan Moreno Cuenca, «El Vaquilla», fueron objeto de algunas de las películas quinquis más famosas, como la serie de *Perros Callejeros* y *Yo, el Vaquilla*. El Vaquilla, un 'medio gitano' cuyos padres migraron al infame Campo de la Bota en las afueras de Barcelona, se convirtió en el quinqui por antonomasia de la Transición, tanto en la ficción como en los medios, «ejemplo perfecto de origen familiar híbrido payo-gitano, racialmente impuro» (Martín-Cabrera 2015, 121-2). Las nociones de lo quinqui y lo impuro expresadas a través de la 'gitanidad' serán fundamentales en el desarrollo de la rumba vallecana, en la cual el propio «Vaquilla» se convierte en héroe de algunas de las más famosas composiciones, particularmente en el LP homónimo (*Yo, el Vaquilla*) de Los Chichos de 1985.

Hacia el final de la dictadura el panorama no era halagüeño para los gitanos, nada nuevo tras siglos de marginalización. Como muestra, un estudio antropológico realizado en Granada en 1971 arrojaba datos estremecedores: los ingresos de los gitanos eran siete veces menores a la media, la tasa de mortalidad infantil era cinco veces mayor y la educación, prácticamente inexistente (Cazorla 1976, 30). El pueblo gitano en España solamente alcanzó la igualdad *de iure* (que no de hecho) con la Constitución de 1978. Los procesos de marginalización y discriminación, empero, supusieron una insospechada 'ventaja' para muchas comunidades gitanas. La segregación cotidiana del pueblo gitano y el desprecio cultural

y étnico al que fue sometido hizo que no se lo considerada una amenaza para el régimen. Quizás, puntualmente y cuando era necesario para la propaganda franquista (véase el caso del famosísimo quinqui «El Lute» en los años sesenta), el gitano, o incluso el 'agitanado' se podía convertir en una figura amenazante de la paz social, pero nunca, insisto, se lo consideró un peligro para el régimen como tal. La propia inferioridad que se suponía a la etnia gitana hizo que las comunidades pasaran 'inadvertidas' para el poder y, en cierta forma, su cultura y formas de vida fueran toleradas como mal menor. Es este desprecio generalizado hacia lo gitano el que hace que la Administración no se preocupe en crear una serie de medidas reales para integrar y dignificar la vida de una gente considerada 'inintegrable'. Es por esto que el desarrollismo dejó en la cuneta a muchas comunidades gitanas que, por esa misma razón, tampoco sufrieron todo el rigor del «franquismo sociológico», la impronta biopolítica del régimen que se grabó primordialmente en los cuerpos y las mentes de los 'españoles de bien'.

Paralelamente, el propio desarrollismo y sus dinámicas habían creado un fenómeno peculiar, promotor de ciertas formas expresivas que, naciendo gitanas impuras, acabarían habilitando las condiciones idóneas para el desarrollo de la rumba vallecana: el 'nacionalflamenquismo'. Este término, introducido por Álvarez Caballero (1992), denota la nacionalización por parte del régimen de lo flamenco/gitano a fin de presentar una identidad nacional unificada y de espolear la ya masiva afluencia de turistas. Esta apropiación del folklore 'agitanado' tiene una larga tradición que nace del orientalismo y el romanticismo europeos del XIX, y que el franquismo explotó desde sus comienzos. Sin embargo, el uso de lo flamenco como insignia del 'typical Spanish' por parte del régimen no tuvo en cuenta la naturaleza dicotómica de este fenómeno cultural. Como sostiene Colmeiro (2002, 127), la comodificación idealizada de la cultura popular gitana implica un posicionamiento necesariamente ambiguo en lo que concierne a la identidad nacional. De un lado el folklore gitano/flamenco se presenta como una manifestación central de la identidad nacional y como tal, imbuido de una serie de valores propagandísticos que el régimen apetece y promueve: tradicionalismo, religiosidad supersticiosa, 'autenticidad' artística y étnica, apoliticidad y una moralidad tremendamente infantilizada y ritualizada. En su lado más kitsch (pensemos en la excepcional Maruja Garrido cantando «Es mi hombre» junto a un entronizado Dalí) el nacionalflamenquismo utiliza a los folclóricos como rentables bufones serviles política y moralmente útiles, ya que proveen de 'pan y circo' a la población local y satisfacen el afán exótico 'auténtico' del turista. Sin embargo, como el *pharmakon*, la inoculación de lo gitano/flamenco en el tejido social español tiene otro efecto diametralmente opuesto al de la droga beneficiosa: el veneno. Así, lo flamenco también viene a simbolizar la oposición a las nociones monolíticas de nacionalidad y la afirmación de ciertas formas alternativas de identidad 'al margen' frente a los valores

del ‘franquismo sociológico’. Como bien cuenta Grimaldos en su *Historia social del flamenco*, incluso en los durísimos comienzos de la dictadura las zambras y los saraos flamencos siguieron actuando como refugio noctívago para señoritos y bohemios que encontraban aquí los espacios ‘invisibles’ donde escapar de la grisura moral del régimen. El exotismo orientalista y pre-industrial que dio alas al nacionalflamenquismo escondía ciertos aspectos de lo gitano/flamenco invisibilizados para y por la dictadura: una tradición anárquica, libertaria, y una serie de costumbres y estéticas que mal casaban con las imposiciones de los mojigatos policías morales del tardofranquismo. De hecho la rebeldía del flamenco gitano-andaluz como «ethos consustantivo» ha sido connotada y cantada de antiguo (Grimaldos 2015, 62). Así, con la venia del nacionalflamenquismo y bajo el paraguas de lo útil, lo inofensivo y lo inane, una serie de manifestaciones culturales altamente subversivas pudieron florecer. No solamente se curtieron en los tablaos turísticos madrileños casi todos los revolucionarios del arte flamenco o aflamencado, desde Camarón a Las Grecas, sino que artistas decididamente ‘anti-sistema’ pudieron trabajar casi sin trabas. José Menese, cantaor por derecho y extremadamente comprometido ideológicamente en el antifranquismo, comenta sobre su producción altamente subversiva de los años sesenta que «en los primeros discos, no se daban ni cuenta» (Grimaldos 2015 145), aludiendo a la falta de interés de la otrosí muy activa censura. Entre otros muchos ejemplos, se podría citar el caso de la canción aflamencada *Che camino* (1968) de Maruja Garrido, versión de un himno al Che Guevara, o a Los Chichos, que hacían apología de las drogas sin demasiados problemas ya en 1973 mientras que los censores se aplicaban persiguiendo cantautores. Fue, en resumen, esta paradójica doble condición, sublimada y subalterna, que el régimen otorgó a lo gitano/agitanado y sus manifestaciones artísticas la que posibilitó que la rumba vallecana estuviera en una posición idónea para la expresión y desarrollo de discursos identitarios subversivos.

5 Reyes de la gasolinera: el ‘cuerpo biorrumbero’ de la Transición

En 1973 desde los expositores de casetes de las gasolineras y desde las tiendas de discos de los barrios obreros, un fenómeno comienza a invadir los hogares españoles: la rumba vallecana, también conocida como rumba quinqui, flamenca, taleguera o carcelaria. La elección de la gasolinera como centro de irradiación simbólico de este subgénero musical no es caprichosa. Cronotopo privilegiado del ‘devenir quinqui’, la gasolinera es a un tiempo espacio de tránsito para una sociedad que busca una nueva movilidad, zona liminal instalada generalmente en los márgenes poblacionales, zona de ocio marginal (‘cubatas’ y tragaperras), y centro

de intercambio mercantil no necesariamente productivo (las gasolineras son objetivos fundamentales de los atracos quinquis). En lo estrictamente musical, el expositor de música de la estación de servicio se convierte en una de las avenidas más notorias para la venta de casetes y, de otro lado, sinónimo de unas *música*s tan populares como, en ocasiones, subalternas e infames por la escasa calidad de sus producciones.[7] En estos expositores, y entre astros de la canción melódica y compilaciones verbeneras varias, encuentran lugar privilegiado en éxito y ventas grupos como Las Grecas, Los Chichos, Los Chunguitos, y un largo etcétera.[8] Es significativo que, como se lee en el estudio de Del Val, Noya y Pérez-Colman (2014), la rumba vallecana no forme parte del canon de los medios oficiales de la música popular española, a pesar de que entre Chichos y Chunguitos han vendido aproximadamente 40 millones de copias. Razones de etnicidad y clase les impiden entrar en un canon copado por los grupos blancos y de clase media de la Movida.[9] Extraña al canon mayoritario, la rumba, tan popular como escarnecida en los medios, ubicua en los radiocasetes de los coches del extrarradio, nace y se desarrolla como movimiento marginal(izado) y 'menor'. Deleuze y Guattari (1978) articulan la noción de la «minoridad» como una expresión estéticamente vanguardista/revolucionaria que comporta e implica la capacidad de cambio político en sentido lato. Desde esta perspectiva, el estatus subalterno y «menor» de la rumba la convierte en un fenómeno sociocultural de gran relevancia en el cambio social transicional. Los primeros grupos señeros del género prorrumpen desde zonas marginales de Vallecas (Madrid) espetando una buena carga de orgullo gitano/quinqui a la cara de la pacata sociedad española pre-Movida que conforma el «cuerpo biopolítico del franquismo», término que Germán Labrador Méndez describe como «modo de somatizar el régimen, [...] la in-corporación de la dictadura en lo más propio del ser» (2017, 45).

Frente a «ese cuerpo residual, fantasmático» (Labrador Méndez 2017, 45), gris y desencantado, la rumba vallecana ofrecerá un 'cuerpo biorrumbero', es decir, un troquel identitario que se inscribe en los cuerpos y en las vidas de buena parte de la confusa juventud española

7 No es infrecuente hoy día encontrar en medios de comunicación expresiones como 'música de gasolinera', 'top gasolinera', 'producción de gasolinera', etc. para referirse despectivamente a ciertas músicas, ciertas bandas e incluso ciertas calidades de producción.

8 El fenómeno es mucho más amplio y complejo en lo temporal, lo regional y lo estético. En la órbita de la rumba gitana quinqui transicional se encuentran multitud de artistas como Los Calis, Bordón 4, Toni (o Tony) el Gitano, El Pelos y los Marus, El Luis, etc., e incluso interesantísimos fenómenos como el Sonido Caño Roto, que desde el homónimo 'poblado dirigido' construido durante la dictadura dio a conocer grupos tan innovadores como Los Chorbos.

9 La Movida, se ha de añadir, más de una vez se dejó seducir por los rumberos como demuestra el directo que *La Edad de Oro*, programa fetiche de la modernidad musical, dedicó a Los Chunguitos en 1985.

en el periodo transicional. Este 'cuerpo biorrumbero' dota a los jóvenes de la masa (sub)proletaria y no-desencantada de una serie de tecnologías estéticas, discursos y modos de comportamiento que abrirán posibilidades de filiación identitaria inéditas hasta el momento.

La rumba vallecana, nacida en la comunidad emigrante/gitana de Vallecas a principios de los años setenta recogía las influencias de la rumba catalana (que ya aligeraba los palos menos 'puros' del flamenco y los mezclaba con ritmos latinos) y la adaptaba a los influjos de las nuevas musicalidades del rock, el pop, el soul y el funk internacional, caracterizándose por una ética y una estética que hacían bandera de su posición 'marginal' y auténtica. Los rumberos vallecanos se presentarán al mundo construyéndose una voz propia y peculiar, inadvertidamente 'a la contra' del franquismo sociológico tanto en la estética musical como la personal. Esta estética, mestiza (dentro de su 'gitanidad'), rompedora y sorprendente para payos y gitanos articulaba aspectos del nacionalflamenquismo más kitsch y cañí con modas importadas de las subculturas psicodélicas y afroamericanas de los años setenta y una actitud encanallada y 'quincallera'. Las letras de sus canciones a su vez componían romances populares de una gran eficacia que enunciaban sin ambages una marginalidad y un orgullo de clase que no se avergonzaba ni se ocultaba. Estos romances dieron voz a una serie de narrativas que contenían determinados temas recurrentes que se ofrecían como «tecnologías del ser» en el sentido foucaultiano para millones de jóvenes 'descampados'. De modo esquemático, como corresponde al presente estudio introductorio, se pueden condensar un puñado de motivos principales en las canciones: a) afirmación de la *gitanidad* y sus valores como modo de vida alternativo, subalterno y auténtico (en algunos temas como *Historia de Juan Castillo* de los Chichos, incluso se hace uso extensivo del caló); b) temática social en sentido estricto: desempleo, falta de oportunidades, la vida en el suburbio; c) delincuencia, crimen; d) drogas como *pharmakon*, es decir, medicina (véase *La Cachimba* de los Chichos), y veneno social e individual, (*Heroína* de Los Calis); e) relaciones y roles de género (*Orgullo* de Las Grecas), en ocasiones de forma interseccional con etnicidad (como en *La Paya* de los Chunguitos); f) la libertad, generalmente contrapuesta al presidio (*Quiero ser libre* de los Chichos); g) hagiografías quinquis (*El Vaquilla* de los Chichos); h) el *carpe diem*. Valga este breve compendio de temas como resumen de la vastedad y el cariz de los intereses socioculturales y políticos en sentido amplio de la rumba vallecana. En una generación transicional donde, parafraseando a Labrador Méndez y desde una perspectiva 'menor' deleuziana, un concierto de Rolling Stones era un acto político mientras que «lo de Suárez, un lavado de cara del régimen» (2017, 71), los 'reyes de la gasolinera' darán voz al (sub)proletariado y elevarán al héroe quinqui/gitano y su legión de imitadores al nivel de entidad biopolítica.

Cuando en el 1973, el año en que la utopía desarrollista muere, los Chichos publican su primer sencillo, *Quiero ser libre*, muchos de los futuros

y desencantados agentes provocadores de la Nueva Ola ochentera están aún en la escuela. Así, la revolución de la Movida, hoy tan canónica como justamente alabada, consuetudinariamente señalada como la responsable de la (post)modernización de la sociedad española, había tenido un claro precedente que, desde la base obrera, subalterna y marginada de la sociedad, ya había iniciado una mudanza en la estéticas y la éticas del tardofranquismo. La rumba vallecana ofreció un 'cuerpo biorrumbero', una entidad biopolítica y estética al devenir quinqui de una masa social (sub) proletaria no-desencantada. Desde los billares, los bares y las discotecas suburbiales, desde las verbenas populares, desde los radiocasetes de los SEAT 124 robados, la rumba encarnó una entidad biopolítica subversiva y anti-productiva que contribuyó a socavar los cimientos del franquismo sociológico. Se puede afirmar, de hecho, que sin el precedente vallecano se hace difícil imaginar el salto a la postmodernidad que supuso la Movida, mediante el cual la sociedad española pudo, por fin, desprenderse del sudario moral de la dictadura.

Bibliografía

Alfeo, Juan Carlos; González, Beatriz (2011). «La ciudad periférica: Paisajes urbanos de marginalidad en el cine español de la Transición». *Icono 14*, 8. URL `https://eprints.ucm.es/15077/1/624-1577-1-PB.pdf` (2016-11-09).

Álvarez Caballero, Ángel (1992). «Del nacionalflamenquismo al renacimiento». Malpartida, Juan (ed.), *Los intelectuales ante el flamenco*. Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana, 109-20.

Aranguren, José Luis; López Pina, Antonio (1976). *La cultura política en la España de Franco*. Madrid: Taurus.

Armentetos, José; Herrero, Pablo (1976). *Libertad sin ira*. Madrid: Novola.

Cazorla Pérez, José (1976). «Minorías marginadas en España: el caso de los gitanos». *Revista española de la opinión pública*, 45, 25-36.

Colmeiro, José F. (2002). «Exorcising Exoticism: Carmen and the Construction of Oriental Spain». *Comparative Literature*, 54(2), 127-44.

Cuesta, Amanda (2015). «Los quinquis del barrio». Florido et al. 2015a, 3-26.

De Riquer, Borja (1995). «Social and Economic Change in a Climate of Political Immobilism». Graham, Helen; Labanyi, Jo (eds), *Spanish Cultural Studies*. Oxford: Oxford University Press, 259-71.

Del Val, Fernán; Noya, Javier; Pérez-Colman, Martín C. (2014). «¿Autonomía, sumisión o hibridación sonora? La construcción del canon estético del pop-rock español». *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 145, 147-80. DOI `10.5477/cis/reis.145.147`.

Deleuze, Gilles; Guattari, Felix (1978). *Kafka: por una literatura menor*. Ciudad de México: Ediciones Era.

Florido, Joaquín; Martín-Cabrera, Luis; Matos-Martín, Eduardo; Robles, Roberto (eds) (2015a). *Fuera de la ley. Asedios al fenómeno quinqui en la Transición española*. Granada: Comares.
Florido, Joaquín; Martín-Cabrera, Luis; Matos-Martín, Eduardo; Robles, Roberto (eds) (2015b). «Introducción». Florido et al. 2015a, ix-xxv.
Foucault, Michel (2009). *Nacimiento de la biopolítica*. Madrid: Akal.
Grimaldos, Antonio (2015). *Historia social del flamenco*. Barcelona: Ediciones Península.
Labrador Méndez, Germán (2015). «La habitación del quinqui. Subalternidad, biopolítica y memorias contrahegemónicas, a propósito de las culturas juveniles de la transición española». Florido et al. 2015a, 27-65.
Labrador Méndez, Germán (2017). *Culpables por la literatura. Imaginación política y contracultura en la transición española (1968-1986)*. Madrid: Akal.
Longhurst, Alex (2000). «Culture and Development: the Impact of 1960s 'desarrollismo'». Jordan, Barry; Morgan-Tamosunas, Rikki (eds), *Contemporary Spanish Cultural Studies*. London: Arnold, 17-28.
Martín-Cabrera, Luis (2015). «Los quinquis nunca fueron blancos: Infrarrealismo, interseccionalidad y postsoberanía en el cine de José Antonio de la Loma». Florido et al. 2015a, 109-27.
Martínez, Guillem (2012). «El concepto CT». Martínez, Guillem (ed.), *Culturas de la transición* [e-book]. Madrid: DeBolsillo, s.p.
Montero, Rosa (1995). «Political Transition and Cultural Democracy: Coping with the Speed of Change». Graham, Helen; Labanyi, Jo (eds), *Spanish Cultural Studies*. Oxford: Oxford University Press, 315-20.
Roca, José Manuel (1999). *El lienzo de Penélope. España y la desazón constituyente (1812-1978)*. Madrid: Los libros de la Catarata.
Vilarós, Teresa (1994). «Los monos del desencanto español». *MLN*, 109(2), 217-35.
Vilarós, Teresa (1998). *El mono del desencanto: una crítica cultural de la Transición española (1973-1993)*. Madrid: Siglo XXI.
Whittaker, Tom (2017). «The Visual and Aural Erotics of Skin in Eloy de la Iglesia's Quinqui Films». Fouz-Hernández, Santiago (ed.), *Spanish Erotic Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 154-68.